

Wolff, Hellmuth Christian

Janáček's Festliche Messe und der religiöse Stilwandel der Neuzeit

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1965, vol. 14, iss. F9, pp. [397]-402

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110856>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF

(Leipzig)

JANÁČEKS FESTLICHE MESSE UND DER RELIGIÖSE STILWANDEL DER NEUZEIT

Janáčeks *Festliche Messe (Glagolská mše)* vom Jahre 1926 ist kein liturgisches Werk für den Gottesdienst, worauf der Komponist selbst hingewiesen hat mit den Worten: „*Ich wollte hier den Glauben an die Sicherheit der Nation auf-fangen, nicht auf religiöser Grundlage, sondern auf Grundlage des Sittlichen, Starken, das sich Gott zum Zeugen nimmt.*“¹ Damit wollte Janáček zweifellos andeuten, dass es sich nicht um ein kirchliches Gebrauchswerk handelt, sondern um ein subjektives Bekenntnis zum Sittlichen, das in jeder Religion zu finden ist. Der Text dieser „Messe“ ist in alt-slavischer-glagolitischer-Sprache gehalten, in welcher das Christentum im 9. Jahrhundert nach Mähren gekommen ist. Dieser Messtext entspricht wörtlich dem sonst in lateinischer Sprache verwendeten Text des Ordinarium Missae, der bekannten fünf Messeteile, die Janáček lediglich durch instrumentale Vor- und Nachspiele auf acht Sätze erweiterte. Auf keinen Fall kann man aus Janáčeks Worten schliessen, dass er eine antireligiöse Haltung vertreten habe und dass er eine „*Pantheistische Verherrlichung des Lebens*“ oder einen „*Hymnus des Glaubens an den Menschen*“ habe geben wollen, wie dies neuerdings behauptet wurde.² Es ist vielmehr der Glaube an das Sittliche im Christentum, den Janáček hier eindeutig zum Ausdruck brachte. Sein unbändiger Freiheitsdrang liess ihn alles Dogmatische und Starre vermeiden, wie dies auch seine anderen Werke erkennen lassen — dies ist sicher der Grund für die relativ freie und unkonventionelle Behandlung der äusseren Form dieser Messe.

Janáček war von Kind an mit der katholischen Kirchenmusik vertraut, er lernte früh die Messe singen, später schrieb er eine ganze Reihe von kirchenmusikalischen Werken. Er bearbeitete im Jahre 1901 Liszts *Messe pour orgue* für gemischten Chor mit Orgel (1901), schrieb 1907—1908 einige Messesätze, ferner Kantaten wie *Vater unser* (1901), fast alle diese Werke sind noch nicht gedruckt, aber im Manuskript erhalten.³ Besonders in der Zeit der Entstehung der „*Jenufa*“ (1894—1903) beschäftigte sich Janáček auch mit Kirchenmusik. Gerade in „*Jenufa*“ wird es besonders deutlich, dass Janáček sich mit dem Schicksal unglück-

licher Menschen befasste und dass dabei in der Schlusszene dieser Oper der Name Gottes angerufen wird. Die religiöse Haltung Janáčeks im allgemeinen kann man aus seiner ethischen Einstellung erkennen, „in jeder Kreatur den göttlichen Funken“ zu sehen⁴ — dies gilt auch für seine späteren Opern wie *Katja Kabanowa* (1921), *Aus einem Totenhause* (1928) und auch *Das schlaue Füchlein* (1923). Man muss Janáčeks „Festliche Messe“ in engem Zusammenhang mit seinen anderen Werken sehen, um ihre ganz besondere Stellung als Ausdruck einer nicht liturgischen, aber durchaus christlichen Anschauungsweise zu erkennen.

Eine freie Verwendung christlicher Themen und Stoffe findet man vor allem seit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts in den biblischen Oratorien, etwa bei Händel, der darin allgemeine ethische Ideale darstellte. Ausserkirchliche Verwendung christlicher Stoffe gab es natürlich schon viel früher, etwa in den biblischen Opern zu Hamburg,⁵ die im Jahre 1678 sogar den Sündenfall (Adam und Eva) szenisch auf die Opernbühne brachten oder in den Mysterienspielen und komischen Eselsmessen des Mittelalters. Die zentrale Form des christlichen Gottesdienstes, die Messe, für eine solche ernste Gelegenheit zu wählen, war bei Janáček etwas durchaus Neuartiges. Gewiss war schon J. S. Bachs *H-Moll-Messe* für liturgische Zwecke zu konzerthaft und breit angelegt, ähnlich wie Beethovens *Missa solennis*, die man beide als Vorgänger Janáčeks nennen muss. Diese beiden älteren Messen waren für Aufführungen in der Kirche bestimmt — Beethoven schrieb sein Werk für die Inthronisation des Erzherzogs Rudolph von Österreich, seines Schülers, zum Erzbischof von Olmütz — er wurde allerdings nicht rechtzeitig fertig, das Werk wurde erst ein Jahr später, 1824, in Petersburg (und Wien) aufgeführt.⁶ Einem späteren Erzbischof von Olmütz widmete auch Janáček seine *Festliche Messe*, nämlich dr. Leopold Prečan, dem ersten Kirchenfürsten in Mähren, der auch die von Janáček früher geleitete Orgelschule in Brünn finanziell unterstützte.⁷ Beethovens *Missa solennis* ist schon als subjektives Bekenntniswerk anzusehen, in der sprachlich erregten Deklamation des Textes findet man bereits Parallelen zu Janáček. Beethoven wandte sich von der heiter-festlichen Messenkomposition des 18. Jahrhunderts ab, die immer etwas „Fröhlich-Unterhaltendes“ gehabt hatte (einschliesslich der Messen von Mozart und Haydn), während Schubert in seinen Messen mehr den Weg des Innig-Stimmungshaften ging.⁸ Janáčeks Bestreben ging auf eine ekstatische Deklamation des Messetextes aus, hierdurch suchte er die am Ende des 19. Jahrhunderts übermächtig gewordene Haltung des Cäcilianismus mit seiner Palestrina-Nachahmung zu überwinden. Dies wurde auch von den fortschrittlichen Kreisen in der katholischen Kirche angestrebt, man sucht seit etwa 1920 wieder eine kirchliche Kunst, welche „die Sprache der Zeit sprechen“ soll.⁹ Janáček wandte sich mit seiner Messe also einem neuen Stilideal zu, das von der Kirche gefordert wurde. Die neue Tonsprache, die Janáček entwickelt

hatte, ging aus der „peinlich genauen Deklamation“ des Textes hervor, aus der er kurze, prägnante melodische Formeln bildete. Diese werden aneinander gereiht oder auch wiederholt,¹⁰ nicht mehr thematisch „verarbeitet“ wie im 19. Jahrhundert. Eine erweiterte Harmonik in Verbindung mit grellen Klangfarben liess Janáček einen Stil bilden, den man als „expressionistisch“ bezeichnen kann.¹¹ Zweifellos steht Janáček's Spätstil, auch in dieser Messe, der Bewegung des „Expressionismus“ im ersten Viertel unseres Jahrhunderts sehr nahe, auch wenn er die völlige Auflösung der Tonalität nicht mitmachte, ähnlich wie Bartók oder Strawinsky.

Strawinskys im Jahre 1948 entstandene *Messe* zeigt hingegen einen wiederum völlig gewandelten Stil religiösen Empfindens. Bei ihm steht der Text als solcher viel mehr im Vordergrund, nicht eine expressive Ausdeutung desselben, nur wenige Instrumente (fünf Holz- und fünf Blechbläser) begleiten kammermusikalisch einen gemischten Chor ohne Solisten. Strawinsky gibt eine äusserste Zurückhaltung des Ausdrucks, er sucht stille Konzentration, Versunkenheit, ausgehend von einer objektiven Einstellung, die alle subjektive Interpretation überwunden hat. Die *Messe* Strawinskys ist ein rein liturgisches Werk, das er selbst in der Kirche nur knieend anhört soweit hat er sich selbst von dem Werk distanziert, das für ihn reine Andacht darstellt. Die Annahme, dass Strawinsky in erster Linie von artistisch-künstlerischen Gesichtspunkten hierbei ausgegangen sei statt von religiösen,¹² ist in dieser Formulierung nicht möglich. Vielmehr verbindet sich auch bei ihm der künstlerische Stil eng mit einem ganz bestimmten Ausdruckstreben, hier religiöser Art, welches nun ein völlig anderes geworden ist als bei Janáček: strengste kirchliche, fast dogmatische Auffassung des Messtextes, der in einer verhaltenen Intensität vorgetragen wird, nicht etwa starr und ausdruckslos.¹³ Der Vorwurf des bloss „Artistischen“, der Strawinsky auch bei seiner *Messe* gemacht wurde, ist genau so unhaltbar wie bei seinen anderen Werken. Während Strawinsky teilweise historische Vorbilder erkennen lässt, diese aber selbständig um- und weiterbildend, verzichtete Janáček auf jede historische Anlehnung, sogar auf Polyphonie, Imitation und Fuge, er schuf einen völlig eigenen Stil, der in seiner Unmittelbarkeit oft an Grundformen der primitiven Musik erinnert. So hat das kurze signalartige Trompetenmotiv des Anfangs eine gewisse Ähnlichkeit mit Musik der Buschmänner (Kalahari) aus Südafrika, wie sie von der amerikanischen Marshall-Expedition im Jahre 1954 aufgenommen wurde.¹⁴ Es sind Motive, die aus Quart- und Quintintervallen bestehen und die zur Beschwörung von Krankheiten gesungen werden. Vor allem ist es die ostinate Wiederholung solcher kurzer, rhythmisch sehr prägnanter Motive, die bei Janáček die Verwandtschaft zur Musik der Naturvölker anklingen lässt.¹⁵ Es war dies bestimmt keine bewusste Anlehnung, Janáček suchte nach einfachsten Formen musikalischer Gestaltung und fand diese intuitiv. Ähnliches kann man bei dem frühen Strawinsky und auch bei Bartók beobach-

ten. Die Beziehung zur Kunst der Naturvölker wurde von der bildenden Kunst des Kubismus und Expressionismus gesucht und oft bewusst hergestellt, etwa in Frankreich bei P i c a s s o, bei den Malern der „B r ü c k e“ in Dresden.

Pathetische Steigerung des Ausdrucks hatte bereits Franz Liszt in seinen religiösen Werken gegeben, wie in der bereits erwähnten, von Janáček bearbeiteten „*Messe pour orgue*“. Auch B r u c k n e r war für Janáček sicher nicht ohne Bedeutung, die starken Orchesterfarben, die harmonischen Rückungen, der hymnische Überschwang sind schon in Bruckners Messen zu finden. Und doch unterscheidet sich Janáček ganz wesentlich von Bruckner, indem er weder die breite Sonaten- und Konzertform von Bruckners frühen Messen aufgriff, noch die polyphon-kontrapunktische seiner späteren Messen.¹⁶ Auch verwendete Janáček nicht die weiten melodischen Linien und die langatmigen Wiederholungen Bruckners. Bei Janáček ist alles viel kürzer, knapper, gedrängter — er konnte bekanntlich lange Notenwerte nicht „leiden“. Seine Ausdruckssteigerung lässt ihn zu Häufungen grosser Sprünge greifen (etwa am Anfang des *Heilig (Svet)*, oder zu Häufungen von Sekundklängen am Schluss des *Kyrie* (Nr. II. T. 72, 73). Klarheit des formalen Aufbaues wird durch ostinate Wiederholungen eines Motivs oder nur eines Rhythmus erzielt, der gelegentlich wie in der alten isorhythmischen Motette des Mittelalters durch wechselnde Melodik belebt wird, etwa am Anfang des III. Satzes *Ehre (Slava)* (vgl. Klavierauszug S. 13, T. 3—4 mit 16—17 und 18—19, Orchesterstimmen). Der erregte Stil Janáčeks zeigt sich besonders deutlich in den schneller werdenden Wiederholungen des Wortes „*Amen*“ am Ende des „*Ehre*“ — Satzes, die in das folgende „*Ich glaube*“ (Nr. IV) hinübergreifen. (Kl. Ausz. S. 36, T. 5—7, S. 37, T. 19 ff.). Janáček hat dies wahrscheinlich aus D v o ř á k s bekanntem *Stabat Mater* entnommen, dessen Schluss ebenfalls derartige Wiederholungen des Wortes „*Amen*“ enthält. Janáček war wie Dvořák Schüler der Prager Orgelschule, so dass hier manche direkten Beziehungen zwischen beiden bestanden.¹⁷

Gegenüber seinen Vorgängern hat Janáček in der *Festlichen Messe* eine neuartige Sprache angewendet, die Knappheit und Klarheit mit stärkstem Ausdruck verbindet. Er steht auf dem Boden der Spätromantik, machte sich aber von Sonatenform und Pathos des 19. Jahrhunderts los, ebenso von der Polyphonie der älteren Jahrhunderte. Die intensive Wort- und Textbetonung und ihre farbige Ausmalung geben dem Werk etwas Ruheloses, nichts Beruhigendes, wie sie etwa die Messen des 16. Jahrhunderts anstreben. Ekstatischer Stil war auch das Kennzeichen des späten Mittelalters, etwa der Messen eines O c k e g h e m und Pierre de la Rue am Ende des 15. Jahrhunderts. Sie schrieben weitgeschwungene, rein musikalische Linien in strenger Polyphonie fern von jeder Textinterpretation im einzelnen.¹⁸ Von dieser ins Unendliche weisenden mittelalterlichen Geistigkeit ist der moderne Tscheche weit entfernt. Seine Religiosität ist erdgebunden, *unmittelbar* anpackend, nicht etwa eine allgemeine Gefühlsstim-

mung wiedergebend, wie sie Alexander Nikolajewitsch Skrjabin in seinen beiden Klaviersonaten op. 64 und 68 suchte, die er als „weisse Messe“ und „schwarze Messe“ bezeichnet hat, sie entstanden 1912—1913.¹⁹ Von den mystischen Phantasien Skrjabins hielt Janáček sich fern, er brachte nicht das schauernde Ergriffensein vor dem Geheimnisvollen wie Skrjabin; auch nicht die stille Versunkenheit Strawinskys, sondern die Überschwenglichkeit im schmerzvollen Gebet wie im Mitleid mit dem unschuldigen Leiden Christi und schliesslich in der Entzückung zum Lobe Gottes zum Ausdruck. Alles dies sind Erscheinungsformen des Heiligen und des Religiösen, die aus dem Gefühl kommen und die nicht an konfessionelle Bekenntnisse gebunden sind, wie der deutsche Theologe Rudolf Otto in seinem bekannten Buch *Das Heilige* (Breslau 1917, 8. Auflage, 1922, S. 197 ff.) gezeigt hat. In diesem Sinne ist Janáčeks *Festliche Messe* ein durch und durch religiöses Werk, über das der Komponist selbst gesagt hat: „Ich will den Leuten zeigen, wie man mit dem lieben Gott zu reden hat.“²⁰

ANMERKUNGEN

- ¹ B. Štědroň, *L. Janáček in Briefen und Erinnerungen*, Prag 1955 (deutsch), S. 203.
- ² Von J. Šeda, *L. Janáček*, Prag 1954 (deutsch).
- ³ Vgl. die Verzeichnisse der Kompositionen Janáčeks bei Štědroň und vor allem bei J. Racek (Artikel Janáček) in MGG, der hier eine umfassende und ausgezeichnete Darstellung von Persönlichkeit und Stil des Komponisten gegeben hat. Neuerdings in deutscher Sprache auch von J. Racek, *Leoš Janáček*, Leipzig 1962.
- ⁴ B. Štědroň, S. 204.
- ⁵ H. Ch. Wolff, *Die Barockoper in Hamburg (1678—1738)*, Wolfenbüttel 1957, Bd. I, S. 22 ff.
- ⁶ Kinsky-Halm, *Das Werk Beethovens (Thematisches Verzeichnis)*, München—Duisburg 1955.
- ⁷ M. Brod, *Leoš Janáček*, Revidierte und erweiterte Ausgabe (deutsch), Wien 1956, S. 21.
- ⁸ Th. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*. Berlin—Göttingen-Heidelberg 1954.
- ⁹ Ausspruch des Kardinals Faulhaber. Vgl. O. Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik*. Handbuch der Musikwissenschaft. Potsdam 1931, S. 292.
- ¹⁰ Dies ist eine ähnliche Technik, wie sie C. Debussy entwickelt hatte. Die Einflüsse Debussys auf Janáček sind vielleicht von Bedeutung, sie sind bisher wohl noch nicht ausführlich untersucht worden.
- ¹¹ Racek in MGG.
- ¹² Georgiades, S. 128.
- ¹³ Vgl. H. Ch. Wolff, *Quelques compositions de l'„Ordinarium Missae“ modernes (Strawinsky, Janáček etc.)* in: Actes du troisième Congrès International de Musique sacrée, Paris 1957, S. 437—446, auch deutsch.
- ¹⁴ Schallplatte LD 9 des Musée de l'homme, Paris „Musique des Bochimans“. Mit Anmerkungen von Yvette Grimaud.
- ¹⁵ M. Brod nennt den musikalischen Stil von Janáčeks *Festliche Messe* eine „Ursprache“, er weist damit in diese Richtung (S. 65 der Neuausgabe von 1956).

- ¹⁶ Vgl. R. Haas, *Anton Bruckner*, Potsdam 1934, ferner H. F. Redlich, *Bruckner and Mahler*, London 1955, S. 69.
- ¹⁷ Auf das letztere wies mich Herr J. Bužga (Prag) hin.
- ¹⁸ Vgl. H. Ch. Wolff, *Die Musik der alten Niederländer (15. und 16. Jahrhundert)*, Leipzig 1956, S. 67 ff.
- ¹⁹ S. K. Laux, *Die Musik in Russland und in der Sowjetunion*, Berlin 1958, S. 230.
- ²⁰ Mitgeteilt von Adolf E. Vašek, *Po stopách Janáčkových* (Auf den Spuren Dr. L. Janáček's), Brünn 1930, Vgl. auch M. Brod, S. 65.